

## HISTORISMUS UND SYMBOLISMUS IN WYSPIAŃSKIS DRAMEN

Die Werke des polnischen Dramatikers Stanisław Wyspiański gehören zu den merkwürdigsten und interessantesten Phänomenen des europäischen Dramas. Seine Innovationen im Bereich der dramatischen Ausdrucksmittel nehmen vieles vorweg, was das Drama des 20. Jahrhunderts geprägt hat: Abkehr von der naturalistischen Illusion, Episierung des Dramas, Simultanität verschiedener Handlungs- und Realitätsebenen, Marionettenhaftigkeit der Bühnenfiguren, serielle Szenenfolge, weitgehende Autonomie der einzelnen Szene, Gleichwertigkeit von Musik, Bühnenbild, Geste und gesprochener Rede und dadurch eine integrale und damit autonome Kunst des Theaters – all das hat Wyspiański zu einem der Vorläufer des Avantgardetheaters gemacht<sup>1</sup>.

Die Frage ist nun, ob die Aufwertung der szenischen Mittel des Dramas bereits bei Wyspiański, wie später im Avantgardetheater, zu einer Abwertung seiner textuellen Seite, d.h. des dramatischen Dialogs führt. Dieser Auffassung ist Waclaw Borowy, der Wyspiańskis nachlässigen Umgang mit der dramatischen Rede kritisiert (Borowy 1918, 232f.). Dagegen vertritt Tymon Terlecki die These, daß Wyspiańskis Werk, trotz seines starken Bühnenbezugs, auch auf die textuelle Dimension des Dramas hin orientiert sei. Bei Wyspiański sei die Opposition zwischen Buchdrama und Theaterdrama aufgehoben, sein Werk lebe „in beiden Dimensionen“ (Terlecki 1971, 311). Terleckis These wirft einige Fragen auf. „Leben“ Wyspiańskis Dramen simultan, aber auf unterschiedliche Weise „in beiden Dimensionen“, oder weist jedes der Werke eine Einheit auf, die den Unterschied zwischen Bühnenstück und Buchdrama gegenstandslos macht?

Zunächst zur Sachlage. Ein Lese- oder Buchdrama ist eine dramatisierte Textvorlage, die nicht zur Aufführung gelangen kann oder soll. Ist sie technisch nicht aufführbar, so kann diesem Mangel bei Interesse an einer Aufführung heute wohl in jedem Fall abgeholfen werden. Die Schwierigkeiten bei einer Bühnen-Realisierung mancher Dramen Wyspiańskis („Legion“, „Akropolis“) sind längst durch Inszenierungs-Innovationen überwunden. Eine Textvorlage, die gar nicht zur Aufführung gelangen soll, also von vornherein auf eine Leserezeption ausgerichtet ist, kann dagegen ihre für die Lektüre konzipierte ästhetische Wirksamkeit auf der Bühne nicht entfalten. Dagegen spricht im Falle der Dramen Wyspiańskis ihre große visuelle Suggestivität<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Der kompositorische und bühnentechnische Aspekt von Wyspiańskis Werk steht vor allem außerhalb Polens im Zentrum des forscherschen Interesses.

<sup>2</sup> T. Sinko hat in der Einleitung seiner Werkausgabe Wyspiańskis (1929) „Achilleis“ als Wyspiańskis einziges Lesedrama in diesem Sinne bezeichnet: „Achilleis pozostanie tylko ciekawym dramatem książkowym, jedynym dramatem książkowym najteatralniejszego z naszych dramatyków“ (T. 5, S. L). J. Nowakowski widerspricht in der Einleitung zur „Achilleis“ (Wyspiański 1984, LVIf.) dieser Ansicht. „Achilleis“ habe nur, ähnlich wie andere Werke Wyspiańskis, allerdings noch radikaler, die Rezeptionsgewohnheiten verletzt.

Worin besteht dann der lesedramatische Charakter von Wyspiańskis Bühnenwerken?

Ein Bühnenstück ist seiner Konzeption nach kein Text, sondern fiktionale lebensweltliche Realität. Eine Komponente unter anderen, wenn auch eine wichtige, ist dabei die Rede, deren Fiktionalisierung abgeleitet ist vom Fiktivitätsvorbehalt der gesamten Situation. Auf die Rede können nun im engeren Sinne literarische, also textuelle Verfahren angewandt werden wie z.B. die Versifikation. Dramenrede ist also sowohl literarischer Text als auch fiktionale Realität. Dagegen sind die Didaskalien nicht von textuellem Charakter. Sie sind nicht notwendigerweise sprachlicher Natur, sondern können z.B. auch aus Zeichnungen bestehen. Sofern es sich um sprachlich formulierte Aussagen über die Gestaltung der fiktiven Realität handelt, unterliegen sie selbst als Text nicht dem Fiktivitätsvorbehalt. Sie sind darum kein literarischer Text. Für sie, aber auch nur für sie hat die These der Theaterwissenschaft vom „Dramentext als bloßer Partitur“ (Skwarczyńska 1965, 291) seine Berechtigung.

Wyspiański hat nun die Didaskalien zu einer ganzen Reihe seiner Dramen (z.B. „Wyzwolenie“, „Akropolis“) in Versen verfaßt und sie so zu literarischen Texten außerhalb der fiktionierten Realität des Bühnenstücks gemacht. Verschaffen die versifizierte Didaskalien allein den Bühnenwerken Wyspiańskis ihren buchdramatischen Charakter, dann ist von einer simultanen Existenz dieser Werke in zwei künstlerischen Dimensionen auszugehen. Dann aber hätte Wyspiański den Gegensatz zwischen Lesedrama und Bühnenstück nicht eigentlich überwunden, sondern einen „Spagat“ zwischen beiden vollführt. Der Leser hätte es mit einem anderen Kunstwerk zu tun als der Theaterbesucher.

Nein, so lautet die These, von der meine Überlegungen zu den Dramen Wyspiańskis ihren Ausgang nehmen sollen, Terlecki hat nicht diese Besonderheit gemeint, als er von der Überwindung des Gegensatzes zwischen Buchdrama und Bühnenstück sprach. Er hatte eine viel ursprünglichere Eigentümlichkeit von Wyspiańskis dramatischem Werk im Auge, die dem Gegensatz zwischen Bühnenspektakel und Lesetext vorausliegt. Diese Eigentümlichkeit verbindet sich zum einen mit den besonderen Problemen einer symbolistischen Dramatik und zum anderen mit Wyspiańskis Umgang mit geschichtlichem Material, d.h. mit Motiven, Stoffen, Themen, Gegenständen und Situationen von historischem Verweischarakter. Es handelt sich um den visuell-intellektuellen Doppelcharakter von Wyspiańskis Dramen, der innerhalb der Parameter des Symbolismus als Relation zwischen *Pictura* und *Subscriptio*, innerhalb der Geschichtlichkeit als Relation zwischen Tat und Mythos und auf der Ebene der Komposition schließlich als Relation – und nicht als Ambivalenz – zwischen Theatralizität und Literarizität in Erscheinung tritt.

Diese Eigentümlichkeit von Wyspiańskis Dramatik möchte ich im weiteren ausführlicher darstellen. Dafür ist zunächst Wyspiańskis Umgang mit den besonderen Problemen und Möglichkeiten einer symbolistischen Dramatik zu erörtern, dann sein Umgang mit der Dimension der Geschichte. Am Schluß

soll dann die komplexe Verflechtung zwischen der literarischen und der theatralischen Dimension seines Werkes sichtbar werden. Anschauungsmaterial<sup>3</sup> für meine Darstellung sind die Dramen „Warszawianka“, „Legion“, „Akropolis“, „Achilleis“, „Noc listopadowa“, „Wyzwolenie“ und „Wesele“<sup>4</sup>.

### 1. Wyspiański und das Problem eines symbolistischen Dramas

Da das Drama kein Text, sondern fiktionalisierte Realität ist, ist die Dramenrede zunächst einmal bestimmt von der nichtästhetischen, kommunikativen Funktion der Sprache, von ihren expressiven, appellativen und denotativen Anteilen. Das Drama als Kunstwerk ist auf die der Konstitution von (fiktiver) Realität nachgängige Ästhetisierung der Handlung angewiesen. Das unterscheidet es von den im eigentlichen Sinne textuellen Gattungen der Dichtung und der Erzählprosa, in denen die sprachliche Textur selbst mittels der ästhetischen Selbstreferenz der Sprache das ästhetische Medium ist. Aristoteles bezeichnet darum das künstlerische Verfahren der dramatischen Kunst als *Mimesis* – erst muß Realität imitiert werden, und erst dieses Imitat ist Substrat der Ästhetisierung.

Das Drama neigt in Zeiten der Prosadominanz zur Episierung, in Zeiten der Versdichtung als führender Gattung dagegen zur Lyrisierung. Es besteht in solchen Zeiten die Gefahr, daß die Dramenhandlung als ästhetische Dimension verschenkt und zum bloßen Vorwand für erzählende Rede oder für lyrisches Sprechen wird. In der Epoche der Moderne, die mit dem Symbolismus einsetzt, war die Versdichtung führend. Potentielle Dramenautoren des Symbolismus liefen Gefahr, daß die wortkünstlerischen Verkettungen (*correspondance*) und Verschiebungen (*diffusion*) die Handlung überwucherten und die Dramenrede zur Rezitation von Dichtung werden konnte. Es mußten genuin symbolistische künstlerische Verfahren entwickelt werden, die nicht den Text, sondern die Handlung ästhetisierten.

Es hat nun verschiedene Strategien gegeben, die dramatische Gattung für den Symbolismus zu erobern bzw. dem Symbolismus in diese Gattung Einlaß zu verschaffen<sup>5</sup>. Die erste verbindet sich mit dem Namen Maeterlinck. Maeterlinck psychologisiert den Symbolismus, indem er der auf der Bühne gesprochenen Rede einen 'zweiten', ungesprochenen Dialog unterlegt. Die explizite Rede und die Gestik der Figuren sind voller indizaler Verweise auf

<sup>3</sup> Zitate aus den Dramen im weiteren mit Bandangabe und Seitenzahl nach Wyspiański 1958-1982.

<sup>4</sup> Die drei Dramen „Legion“, „Wyzwolenie“ und „Wesele“ nennt Aniela Łempicka einen „Zyklus der Revision des polnischen Denkens“. Wenn man die polnische Thematik, zu der auch „Warszawianka“ zu zählen wäre, verallgemeinert, so könnte man das dramatische Werk Wyspiański's insgesamt als „Revision des geschichtlichen Denkens“ bezeichnen.

<sup>5</sup> Jede dieser Strategien geht von einer anderen idealtypischen Konzeption des symbolistischen Kunstwerks aus. Insofern kann die folgende Einteilung auch als Typologie gelten. Sie unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von der Einteilung des symbolistischen Dramas in die vier „technischen Varianten“ Allegorismus, integraler Symbolismus, lyrischer Symbolismus und Kryptosymbolismus, die L. Eustachiewicz (1982, 249) vorgeschlagen hat. Eustachiewicz beschreibt Methoden der Einbettung metaphorischer Verfahren in die ihnen fremde Dramenstruktur, also Methoden der Maskierung von Lyrismen im Drama.

diesen 'zweiten Dialog'<sup>6</sup>. Diese Verweise übernehmen die Funktion der *correspondances*, und der 'zweite Dialog' kann, als auf der Bühne nicht präsenter Text, für *diffusion* sorgen. Diesen Weg hat z.B. Čechov für seine Dramatik eingeschlagen, Wyspiański aber nicht. Das läßt sich mit einer Besonderheit der polnischen Literatur erklären. Das symbolistische Drama des 'zweiten Dialogs' setzt einen Realismus oder Naturalismus voraus, aus dem es sich entwickelt. Die im Realismus und Naturalismus explizite psychologische Dimension des Dramas wird in den *podtekst* transponiert. Ein realistisches oder naturalistisches Drama hat sich aber in Polen, anders als in Frankreich und Rußland, nicht durchsetzen können<sup>7</sup>. Unter den Bedingungen nationaler Bedrängnis und Unfreiheit richtete sich der Blick nicht auf das, was ist, sondern auf das, was sein sollte, oder das, was einstmals war. Unter diesen Bedingungen konnten Realismus und Naturalismus nicht gedeihen. Wyspiański knüpft darum, wie oft festgestellt, an romantische Dramenkonzeptionen an. In der symbolistischen Dramatik Maeterlincks wird zudem das direkte ideologisch-gedankliche Potential der Dramenrede, also ihre für die Konstitution von Handlung zu gebrauchende kommunikative Funktion, durch eine „Atmosphäre der Abwesenheit“ neutralisiert. Das war unter den 'polnischen' Bedingungen einer hochgradigen Ideologisierung der Rede kaum zu realisieren.

Die zweite Strategie ist die Mallarmés. An ihm zeigt sich deutlich die Führungsrolle der lyrischen Gattung im Symbolismus. Mallarmés Ringen um ein dramatisches *opus magnum* dokumentiert sein Bestreben, das Drama bis zum äußersten zu lyrisieren, d.h. ihm seine Realität, seine *mimesis*, vollkommen zu entziehen. Das ist ein Sublimierungs- oder Abstraktions-Prozeß – man hat Mallarmés Dramenfragmente oft abstrakt genannt – der den reinen Sinn übriglassen soll. Dem steht aber der Grundcharakter des Dramas als fiktionalisierte Realität entgegen. Die Reinheit und Jungfräulichkeit des Sinns wird darum bei Mallarmé mit Sterilität erkaufte, denn ein Drama ohne die Dimension der Handlung ist steril. Auch diesen Weg ist Wyspiański nicht gegangen. Tymon Terlecki bezeichnet ihn als Antipoden Mallarmés; seine Dramen seien konkret, die Mallarmés dagegen abstrakt (Terlecki 1970, 58). Terlecki meint damit nicht, daß Wyspiański Menschen agieren läßt, die durch ereignisrelevante Taten Handlung erzeugen – das wäre eine realistische Dramenkonzeption –, sondern daß er statt abstrakter Gedanken Dinge und Menschen von großer materieller und visueller Präsenz auf die Bühne bringt.

Wyspiański vermeidet also das Ausbluten der unmittelbar sinnlichen Dimension des Dramas auf eine nicht mehr bühnenmächtige Transzendenz hin.

<sup>6</sup> In der russischen Dramentheorie wurde dafür der Begriff *podtekst* geprägt.

<sup>7</sup> Hier könnte unter Hinweis auf Gabriela Zapolska Einspruch erhoben werden. Zapolskas Naturalismus ist jedoch eine verspätete Realisierung dieser Richtung. Die polnische Variante des Symbolismus, die *Młoda Polska*, und mit ihr das Schaffen Wyspiańskis, steht zu der Zeit, in der Zapolskas Werke entstehen, bereits in voller Blüte, und Zapolskas wichtigstes Drama „*Moralność pani Dulskiej*“ wurde sogar erst 1907, nach Wyspiańskis Tod, uraufgeführt (entstanden ist es 1906). Und so steht dieser „Naturalismus“ auch schon unter dem Einfluß der Moderne, v.a. von Przybyszewski, dessen epatistischer Amoralismus in „*Moralność pani Dulskiej*“ deutliche Spuren hinterlassen hat. Zum Verhältnis Zapolskas zur *Młoda Polska* vgl. das Vorwort von T. Weiss in Zapolska 1972, XVIII-XIX.

Damit ist aber die spezifische Differenz seines eigenen Symbolismus zu dem Mallarmés noch nicht hinreichend beschrieben, denn die Wyspiańskis Dramen von Terlecki bescheinigte 'Konkretheit' der Dinge und Personen erweist sich bei näherer Betrachtung als eine aufdringliche Präsenz von kulturell fest codierten Versatzstücken, mithin als die plakative Präsenz von Allegorien. So stellt Ewa Miodońska-Brookes fest, daß die dramatische Welt Wyspiańskis nur scheinbar von äußerer, materieller Konkretheit ist. Sie sei eine symbolische Welt; der Schein von Konkretheit entstehe dadurch, daß der Leser oder Zuschauer durch Provokation zu einer besonderen geistigen Aktivität herausgefordert werde (Miodońska-Brookes 1986, 449). Diese Provokation beruht, so möchte ich die Ausführungen von Miodońska-Brookes ergänzen, auf einer besonderen Form der Katachrese. Es handelt sich dabei nicht um die semantisch fungierende Text-Katachrese, die so häufig in der symbolistischen Lyrik zu beobachten ist (dazu Gofman 1937, 81f.), und auch nicht um die Katachrese als das verfremdende Generalverfahren der antilogischen Kombinatorik, das nach R.J. Doering-Smirnova und I.P. Smirnov ein Hauptmerkmal der postsymbolistischen Avantgardekunst ist (1980, 404f.). Wyspiański kombiniert logisch an sich nicht widersprüchliches Material, das jedoch heterogenen Kulturkontexten und -epochen entstammt.

Besonders augenfällig ist die Kombinatorik kultureller Versatzstücke in „Akropolis“. Hier entstammen alle Helden unmittelbar sehr bekannten bildlichen Darstellungen – z.B. König David mit der Harfe, Darstellungen von Szenen aus der Ilias – sowie, unter Entblößung des eigenen allegorischen Verfahrens, allegorischen Figurengruppen. Am Schluß wird, als ultimative kulturelle Katachrese, Christus-Apollo zum Leben erweckt. Konrad in „Wyzwolenie“ ist als der Konrad aus Mickiewiczs 'Nationaldrama' „Dziady“ ein lebendes Denkmal. Der Aufständische Wysocki sagt in „Noc listopadowa“, „Bewahrt das dreißigste Jahr, den neunundzwanzigsten November, im Gedächtnis“<sup>8</sup>, nicht um das Ereignis in der konkreten Geschichte zu verankern. Es ist in ihr vielmehr bereits so tief verankert, daß der „Polnische November“ schon lange vor Wyspiańskis „Noc listopadowa“ ein fester Topos ist. Eben solche Topoi sind die Figuren, die die Hochzeitsgäste in „Wesele“ heimsuchen. Auch sie entstammen z.T. bekannten bildlichen Darstellungen – z.B. der Darstellung Wernyhoras von Mateiko. In „Legion“ posieren die größten Dichter Polens (Mickiewicz, Krasinski) vor und in den bekanntesten Bauwerken Roms (Peterskirche, Kolosseum). In „Warszawianka“ spielt eine Büste, die Napoleon darstellt, eine zentrale Rolle. In „Achilleis“ verhalten sich die allseits bekannten Helden der Ilias wie ihre eigenen Denkmäler. All das ist kein unreflektierter Eklektizismus, sondern ein planvoll eingesetztes Verfahren, das im weiteren noch genauer untersucht werden soll. An dieser Stelle geht es zunächst nur darum zu zeigen, daß von einer von der Einmaligkeit der sinnlichen Gestalt, von der Frische des sinnlichen Eindrucks abgeleiteten Konkretheit und damit semantischen Offenheit der Symbole bei Wyspiański keine Rede sein kann.

<sup>8</sup> „Zapamiętajcie rok trzydziesty, dzień dwudziesty dziewiąty listopada.“ Bd. 8, S. 30.

Damit ist Wyspiański aber nun auch nicht etwa 'abstrakt' wie Mallarmé. Er steht durchaus im Gegensatz zu ihm, doch der Gegensatz ist nicht der zwischen abstrakt und konkret, sondern der zwischen rein und kontaminiert. Die von Mallarmé evozierten Bedeutungen sollen jungfräulich rein, d.h. frei von jeder *mimesis* sein – die Farbe weiß, die jedes 'Abilden' negiert, ist allgegenwärtig. Wyspiański dagegen allegorisiert den Symbolismus. Verflüchtigt sich bei Mallarmé das Bühnengeschehen, die 'Meta-Pictura' seines Symbolismus, gleichsam hinter ihrer Subscriptio her eilend, in die Transzendenz, so legt sich bei Wyspiański die Subscriptio auf die Bühnenfiguren und Requisiten wie ein undurchdringlicher Film. Seine Bedeutungen sind ideologisch vorgeformt, sie sind explizit und demonstrativ kontaminiert vom ideologisch-gedanklichen *fallout* der Geschichte nicht nur Polens, sondern des gesamten Abendlandes. Bei ihm ist die Farbe Schwarz allgegenwärtig.

Entsprechend ist sein thematisches Material nicht jungfräulich rein, sondern voll der gängigsten Topoi der Literatur- und Kulturgeschichte. Dialogpartner tauschen stereotype Allegorien aus (Konrads Dialog mit den Masken in „Wyzwolenie“), der *code* wird redundant (refrainartiges Wiederholen von satzenartigen Repliken in „Wesele“ und „Noc listopadowa“), die Rede ist hyperbolisch, die Symbole sind emblematisch.

Solche Merkmale lassen vermuten, daß Wyspiański der dritten Strategie eines Bühnen-Symbolismus zuzurechnen ist, der Strategie Richard Wagners. Mit Wagner wird Wyspiański immer wieder in Verbindung gebracht<sup>9</sup>. Wyspiańskis 'Monumentaltheater' (*teatr ogromny*) wird in Stil und Intention auf Wagners Allegorismus und auf die Massenwirkung seines 'Gesamtkunstwerks' zurückgeführt. Das mag stilistisch zutreffen. Es gibt jedoch einen entscheidenden Unterschied, durch den Wyspiański geradezu zum Anti-Wagner wird. Wagners Opern sind wie die Dramen Wyspiańskis gesättigt von 'alter' Ideologie, doch Wagner betreibt anders als später Wyspiański die Apotheose solcher Ideologie. Er induziert, mit Hilfe der simultanen Verwendung von verschiedenen Kunstgattungen, durch die Synchronisierung aller sinnlichen Kanäle den Glauben an Mythen, an Ideologeme. Wyspiański unterscheidet von solch einer potentiellen Reichsparteitags-Ästhetik die Ironie, das Bewußtsein von der Künstlichkeit und Vergeblichkeit des aufgefahrenen Apparats theatralischer Mittel<sup>10</sup>.

Die Ironie bringt Wyspiański in die Nähe einer Spielart des Symbolismus, die A.A. Hansen-Löve in seiner diachronen Typologie des russischen Symbolismus „Grotesk-karnevalesken Symbolismus“ bzw. „S III“ (1989, 5) genannt hat<sup>11</sup>. Der Bezug auf Transzendenz, den die symbolistischen Verfahren

<sup>9</sup> Vgl. vor allem T. Terlecki (1970, 58f.). Terlecki betont – mit deutlicher Wertung – den im Vergleich zu Maeterlinck und Mallarmé ganz anderen Symbolismus Wyspiańskis, identifiziert ihn dann aber mit Wagners Neomythologismus.

<sup>10</sup> Zur Ironie bei Wyspiański vgl. Mieczysław Jankowiak: „Misterium Dionizosa“.

<sup>11</sup> An diesem „dritten Symbolismusmodell“ unterscheidet Hansen-Löve in seiner vorläufigen Einteilung (S. 17) den S III/1 – „Positive De- und Remythisierung“ vom S III/2 – „Destruktion und Selbstmythisierung heterogener Symbolismen“. Wyspiańskis Werk verkörpert beides zugleich, und es bleibt abzuwarten, ob und in welcher Weise Hansen-Lö-

doch gewährleisten sollten, wird ironisch aufgehoben. Die Verfahren werden auf diese Weise entblößt, ihr Fungieren entpuppt sich als Gauklertrick. In Rußland hat Aleksandr Blok – später als Wyspiański – in Theaterstücken wie „Balagančik“ das Verfahren der symbolistischen Transzendierung ironisch entblößt und so die ‚Maschinerie‘ des Symbolisierens selbst zum Bühnengeschehen gemacht. Blok hebt den symbolistischen Bezug auf Transzendenz nicht spielerisch, sondern selbstrepressiv und resignativ auf. Er bezeichnet die Ironie als tödliches Gift (Blok 1962, 345-349), praktiziert sie aber selbst.

Eine solche wissentliche Selbstkontaminierung hat schon Wyspiański in seinem dramatischen Werk betrieben. Er arbeitet dabei jedoch mit anderem Material als Blok. Bei Blok werden Petrarkismus, Minnesang und Ritterroman mit *commedia dell'arte* und Baudelairschem Urbanismus zu schrillen Dissonanzen zusammengefügt, die nur noch die Wahl lassen zwischen einer Donquixoterie und einem In-den-Schmutz-Ziehen von Idealen. Wyspiański kombiniert dagegen Antikes, Alt- und Neutestamentliches, romantische Versatzstücke und Topoi aus der polnischen Geschichte zu Kulturkatachresen, die dem Material mit unverhohlenem, aber zugleich an seiner abgetöteten Wirkmächtigkeit verzweifelndem Spott bescheinigen, bloßer kultureller Stichwortgeber, Kulturgerümpel zu sein. Bestes Beispiel hierfür ist Christus-Apollo, in dessen Apotheose die Serie von Auferweckungen in der Wawelkathedrale gipfelt („Akropolis“). Auf den Ruf des Harfinisten „Nahe!“ antwortet der „Salvator“ zweimal „Stärke, Macht!“, um dann unter Donner und Orchesterklang mit goldenem Streitwagen als Apollo einzuziehen<sup>12</sup>. Durch das maximale Aufgebot an kulturell heterogenen Attributen von Gottheit wird hier nicht das Auferstehungswunder zelebriert, sondern das sich im Verbalen erschöpfende, ohnmächtige Verlangen nach ihm.

Wyspiański baut seine Dramen aus Kulturtopoi auf, aus Bildern, die sich im Verlauf der Kulturgeschichte allegorisiert und emblematisiert haben. Ihr Verweispotential hat sich vereinheitlicht und ist explizit geworden, die Subscriptio überlagert die Pictura. Die Topoi liefern ihm Material – ideologisches, literarisches Material, geistige Präfabrikate, die er in grotesker Masse auftürmt, kombiniert, verfremdet und outriert. Damit neutralisiert er keineswegs ihre ideologische Fracht. Er läßt sie vielmehr in ironischer Abschiedsgeste noch ein letztes Mal donnern. Dabei wird aus der wirklichen Unwirklichkeit der Topoi, d.h. aus ihrer massiven ideenhaften Präsenz im kollektiven Bewußtsein, eine unwirkliche Wirklichkeit, d.h. eine Bühnenpräsenz, in der die Gegenstände und Personen, bei all ihrer Visualität, durch die Dekontextierung irreal wirken. Man kann dieses Verfahren mit der Realisierung von Metaphern vergleichen, durch die ja auch abstrakt gewordene, allegorisierte Tropen eine – katachretisch-irreale – neue Sinnlichkeit erwerben. Wyspiański führt so die Literarizität des Literarischen vor, dieses Stoffes, der großartiger, aber auch nichtiger als

---

ve am konkreten literarischen Werk russischer Spätsymbolisten diese Feinunterteilung wird illustrieren können.

<sup>12</sup> Bd. 7, S. 333-334: „Harfista: Przybywaj! Salvator: Siła, moc!“

alle sogenannte Realität ist. Diese Vorführung mündet schließlich in eine ironische Reflexion über die Literarizität des eigenen Werkes.

Wyspiański's Ideologeme sind nur noch Reliquien des Bewußtseins. Vom lebendigen Akt der Metaphorisierung oder Symbolisierung haben sie sich längst gelöst. Sie sind substantialisiert und inventarisiert, und ihre Kombination wirkt gewaltsam und künstlich. Doch all das ist vollkommen beabsichtigt. Das Bedeutsamste auf dem Gebiet der geistigen Präfabrikate wird zusammengetragen – griechische und römische Götter und Helden, die gesamte christliche Emblematik, Dantes Inferno, Goethes Faust, heidnische Naturgottheiten, der Napoleon-Kult usw. In solcher Anhäufung steht sich das Assoziationspotential der verschiedenen Ideologeme oft gegenseitig im Wege, doch die Kakophonie der Katachresen ist beabsichtigt. Sie evoziert die spezifische Endzeit-Ironie, die wir z.B. in der Musik Gustav Mahlers finden. Mahlers Musik ist, anders als die Wagners, eine passende musikalische Analogie zu Wyspiański's Dramen. Die Verzerrungen, die der ohnmächtige Wunsch zu glauben dem Material zumutet, die serielle Komposition als Ausdruck des geistigen Herumirrens, ironisch verdrehte Bombastik und Volkstümlichkeit – all das hat Wyspiański mit Mahler gemeinsam.

In Wyspiański's dramatischem Werk gibt es nur ein einziges frisches, durch einen originären Akt der Symbolisation entstandenes Symbol, nur ein einziges mit einem offenen semantischen Feld – den „Chochof“ (‘Stroh-wisch’) aus „Wesele“. Er ist nicht zufällig auch das einzige Symbol, über dessen Deutung in der wissenschaftlichen Literatur zu Wyspiański überhaupt gestritten wird. Charakteristischerweise ist auch der „Chochof“ aus der Kombination von zwei altbekannten Versatzstücken literarischer Bedeutsamkeit hervorgegangen: Rosen und totes Stroh. Nur der katachretischen Kombination der beiden längst allegorisierten und emblematisierten Motive verdankt dieses Symbol seine metaphorische Lebendigkeit. Und so bestätigt die Ausnahme die Regel: der Mangel an Visualität des allegorisch-emblematischen Materials wird durch seine katachretische Rekombination wettgemacht<sup>13</sup>.

Ähnlich wie später bei Blok ist die Text-orientierte Sprachmagie des Symbolismus in eine Bühnenpräsenz transformiert, indem der Symbolismus selbst als ein Geschehen inszeniert wird. Der Symbolismus spielt sich selbst, wird zur Praxis auf der Bühne – nicht zur Lebenspraxis lebendiger Figuren, sondern zum Puppenspiel bedeutsamer Kulturtrophäen. Doch von Bloks Spielart des symbolistischen Dramas unterscheidet sich die Dramatik Wyspiański's nicht nur durch die verschiedene Herkunft des verarbeiteten kulturellen Materials. Blok greift auf geschichtliches Material zu, mit dem er die symbolistischen Dissonanzen erzeugt. Sein historisches Drama spielt *mit* dem Symbo-

<sup>13</sup> Die Allegorie entfaltet sich hier bezeichnenderweise nicht aus dem realen Anlaß und versinkt später als Topos im allgemeinen Kulturstrom, sondern umgekehrt – zuerst kommt der kulturelle Topos, dann die Allegorie und zum Schluß das reale Objekt. Zunächst soll Rachel wie auf einem typischen Bild von Burne-Jones mit dem Stroh-wisch posieren, dann vergleicht sie sich mit einer Rose, deren Duft im Winter durch ein Stroh-bündel geschützt wird, und dann verweist sie auf die materielle Basis ihrer Allegorie, den Chochof im Garten (vgl. Bd. 4, S. 73-74).



lismus *in* der Geschichte. Wyspiański dagegen importiert mit dem Material auch dessen Geschichtlichkeit und schafft dadurch ein neuartiges historisches Drama, ein Drama von der Geschichtlichkeit. Er spielt *im* Symbolismus *mit* der Geschichte. Wollte man im musikalischen Bild bleiben, so komponiert Blok vertikal, dissonante Akkorde, Wyspiański dagegen horizontal, katachretische Verkettungen.

## 2. Drama und Geschichte

Das Verhältnis der dramatischen Gattung zur Dimension der Geschichte scheint klar. Die Geschichte liefert Stoffe für Dramen, d.h. 'wichtige' Situationen und 'wichtige' Persönlichkeiten<sup>14</sup>. Die Herkunft der Stoffe konstituiert die Subgattung 'historisches Drama'. Nun hat der Stoff zwar sekundäre strukturelle Auswirkungen auf das Drama (Königs-, Tyrannen-, Feldherrn-Drama), aber er prägt es in der Regel nicht durch die Tatsache der Geschichtlichkeit. Die Dimension der Geschichte ist im historischen Drama selbst nicht präsent<sup>15</sup>.

Das ist bei Wyspiański grundsätzlich anders. Zwar gibt es von ihm auch späte Dramen, die historisch nur im oben skizzierten Sinne sind wie „Zygmunt August“ und „Bolesław Śmiały“, doch diesen Dramen fehlt die spezifische Eigentümlichkeit von Wyspiański's Schaffen, die die Faszination dieses eigenwilligen Dramatikers ausmacht. Sie spielen darum in der Aufführungspraxis und in der Forschung nur eine geringe Rolle.

Eigentümlich für Wyspiański's dramatisches Schaffen ist, daß das Hauptkorpus seines Werkes auch in den nicht im üblichen Sinne historischen Dramen wie „Wesele“, „Wyzwolenie“ und „Akropolis“ von der Dimension der Geschichte, der Kulturgeschichte und auch der politischen Geschichte, geprägt ist. Einlaß findet diese Dimension in die Dramen auf ganz unterschiedliche Weise. So treten z.B. Personen aus anderen Epochen auf übernatürliche Weise als *dramatis personae* auf. Es kommt dann entweder zu simultanen Handlungssträngen („Legion“: Brutus tötet Caesar, „Noc listopadowa“: Persephone muß zu ihrem Mann Hades und nimmt Abschied von ihrer Mutter Demeter), oder die Erscheinungen aus der Geschichte mischen sich in die Handlung ein wie Wernyhora in „Wesele“ oder Pallas Athene in „Noc listopadowa“<sup>16</sup>. Des weiteren treten literarische Werke in Erscheinung, die zugleich kulturgeschichtliche Meilensteine sind wie „Dziady“ (in „Wyzwolenie“) und „Faust“ (in „Noc listopadowa“). Es sind dies mehr als nur Allusionen, denn Ausschnitte dieser Werke laufen teilweise simultan zur Haupthandlung ab. So wird der kulturgeschichtliche Topos aktiviert, nicht das sinnproduktive Detail.

<sup>14</sup> Die Geschichte ist neben den Sagen und Mythen des Altertums und dem Familienkonflikt der Haupt-Stofflieferant des Dramas.

<sup>15</sup> Eine Ausnahme ist das Drama „Boris Godunov“ von Puškin, in dem über die Figur des Chronisten Pimen diese Dimension selbst zu einer Komponente im Bedeutungsaufbau wird.

<sup>16</sup> Persephone und Athene sind natürlich keine historischen Gestalten, rufen aber die Epoche des antiken Griechenland auf.

In großem Umfang zeigt sich die Dimension der Geschichte in den zahlreichen in den Dramen auffindbaren Artefakten, die das Bewußtsein und Lebensgefühl anderer Epochen transportieren. Die Büste Napoleons in „Warszawianka“, die Kopfreliquie des Heiligen Andreas sowie das Kolosseum und der Petersdom mit seinen Marmorstatuen in „Legion“, das Standbild Sobieskis sowie die Nike-Figuren in „Noc listopadowa“, die Reproduktionen von Matejko-Bildern in „Wesele“ und schließlich die Grabmäler, Altäre und Wandteppiche der Wawelkathedrale in „Akropolis“ sind solche Artefakte.

Am wirksamsten schließlich findet die Geschichte Einlaß in die Dramen durch das Geschichtsbewußtsein der Helden selbst. In „Warszawianka“ trifft das für Chłopicki, den ex-General der Napoleonischen Armee, aber auch für die jungen Offiziere zu. In „Wesele“ werden einige Helden von Figuren heimgesucht, die mit ihren Idealen oder traumatischen Erinnerungen verknüpft sind. Die historischen oder legendär-historischen Figuren sind die materialisierten historischen Obsessionen dieser Helden. In „Noc listopadowa“ haben die Aufständischen, ähnlich wie in „Warszawianka“, ein Bewußtsein von der Geschichtlichkeit ihres Aufstandes, das das politische Ziel ganz überlagert. In „Wyzwolenie“ ist Konrad ein Schauspieler, der Konrad aus „Dziady“ spielt, aber er spielt nicht „Dziady“, sondern die Obsession der Polen von Mickiewiczs 'revolutionärer Romantik'. In „Achilleis“ schließlich 'kennen' nicht nur die visionären Figuren (Kassandra, Laokoon) das Geschick, das den Helden die Geschichte bereitet, – auch Achilles selbst betrachtet sein eigenes Handeln schon als Geschichte, als historische Mission, die sich an ihm vollzieht.

Es kommt hier ein neuer Begriff von Geschichtlichkeit zum Zuge. Geschichte wird nicht mehr als Abfolge historischer Ereignisse gesehen, sondern als Akkumulation von Sinn, als Sinnproduktion. Korrelativ dazu ist Geschichtlichkeit für die Dramenfigur nicht mehr durch die Situation und das geschichtsmächtige Handeln in ihr bestimmt, sondern durch das Sich Erinnern, durch die Haltung zur Geschichte. Geschichte ist anwesend, und aufgrund dieser inhärenten Geschichtlichkeit bezeichnet Ewa Miodońska-Brookes die Dramen Wyspiańskis als 'Palimpsest'. Der künstlerische Wert und der eigentliche Sinn rühre dabei vom Effekt des „Durchscheinens der Schichten“ her (Miodońska-Brookes 1986, 449). Ein solches Durchscheinen gibt den Dramen eine perspektivische Tiefendimension, und in dieser Dimension liegt ihre Geschichtlichkeit. Ich möchte nun einige Bemerkungen machen zur Sinnfunktion dieser Dimension in den von mir näher untersuchten Dramen „Warszawianka“, „Noc listopadowa“, „Legion“, „Wyzwolenie“, „Wesele“, „Achilleis“ und „Akropolis“.

„Warszawianka“ ist ein frühes Drama Wyspiańskis, in dem viele Verfahren und auch die grundsätzliche Ausrichtung des Sinns der späteren 'Meisterwerke' schon deutlich ausgeprägt sind. Hier spottet der skeptische General Chłopicki anfangs ironisch über die Gier der jungen Leute nach Ruhm und Heldentum. Nach einem Disput mit der Büste Napoleons, dem gestaltgewordenen historischen Mythos<sup>17</sup>, übernimmt er gleichwohl das völlig sinnlose

<sup>17</sup> Bd. 1, S. 195: „Chłopicki (zwracając się ku popersiu Napoleona): O Cesarzu!! [...]“

Kommando über die Aufständischen. Seine Entscheidung scheint auf den ersten Blick vom 'Geist' Napoleons diktiert, der durch das ihn perpetuierende Artefakt – die Büste – verkörpert wird. Dafür spricht auch, daß Chłopicki einst unter Napoleon diente. Doch so einfach ist es nicht. Für Chłopicki gibt es keinen größeren Gegensatz als zwischen Napoleons Armee, die zum Siegen und Erobern da war, und den Aufständischen, die kämpfen, um als Helden für das Bewußtsein der Nachwelt unterzugehen. So müssen wir „Warszawianka“ deuten als einen Zweikampf zwischen den beiden im Raum anwesenden historischen Mythen – der Büste Napoleons und der Warszawianka, dem am Klavier intonierten Heldenlied, das letztlich den Sieg davonträgt. Die anwesenden Personen sind in diesem Kampf nur Streitobjekt im Machtkampf um die Köpfe der Menschen. Der Titel von „Warszawianka“ macht es augenfällig – der Held in Wyspiańskis Dramen ist nicht das Individuum, auch nicht das (theatralische) Verfahren, so innovativ es auch sein mag, sondern der historische Mythos. Seine tragende Sinnfunktion konnte mit traditionellen Bühnenmitteln nicht realisiert werden.

In „Noc listopadowa“ nimmt Wyspiański in Aufbau und Motivik viele Anleihen an die Ilias. Damit schafft er einen Parallelismus zwischen dem Untergang Trojas und dem Scheitern des Novemberaufstandes. Dieser Bezug besteht primär in den Köpfen der Helden. Ihr Entflammtwerden ist ganz abgeleitet, literarisch. So sind die Aufständischen, die sich am Reiterstandbild von Jan Sobieski, dem historischen Mythos polnischer militärischer Größe, versammeln, allesamt Studenten und Literaten. Die griechisch-römischen Götter lenken nur scheinbar nach dem Vorbild der Ilias das Geschehen, in Wirklichkeit orientieren sich die Aufständischen an den durch die Götter verkörperten Mythen. Deren kodifizierter Stellenwert (groß, tragisch, epochal) verleiht ihrem Unternehmen seine Größe und Monumentalität. Die Historie flüstert den Helden ein: geschichtlicher Ruhm, literarischer Ruhm, wie Troja! Die parallel zum Aufstand ablaufenden Eleusischen Mysterien figurieren in „Noc listopadowa“ als eine mystische Deutung der Geschichte. Wie das Korn in die Erde gelegt werden und sterben muß, um neue Früchte zu tragen, müssen die Aufständischen die Erde mit ihrem Blut tränken, um zu dem historischen Mythos zu werden, der das Denken zukünftiger Epochen bestimmt.

Wyspiańskis Figuren aus Homer sind meist ganz unhomerisch. Wyspiański will keine intertextuelle Auseinandersetzung führen. Der hohe Wiedererkennungswert der antiken Kulturtopoi macht sie zu beliebten Transportmitteln für Sinn. Aufgrund ihres stark verfestigten Assoziationsrahmens sind sie andererseits aber kaum noch sinnproduktiv. Wyspiański löst dieses Problem durch gezielte Anachronismen – historische Katachresen, die die umdeutende Identifikation der historischen Vorbilder durch die Aufständischen dokumentieren. Die Liebe zwischen Ares und Aphrodite ist in der Odyssee eine frivole Ehebruch-Anekdote. In „Noc listopadowa“ ist Aphrodite zu einer barmherzigen, nachdenklichen Polonia stilisiert<sup>18</sup>, die Ares, den Gott des mörderischen

<sup>18</sup> Joanna, die polnische Gattin des Großfürsten, wird zunächst mit der Göttin Aphrodite identifiziert und diese dann mit einer allegorischen Figur: Polonia Reflorescens.

Krieges, für eine Nacht verführt. So macht sie diese Nacht zu einer aus der brutalen Wirklichkeit herausfallenden Traum-Zauber-Nacht der revolutionären Schwärmer.

Der Aufstand ist ein Spiel mit literarischen Versatzstücken, worauf die Theaterszene im „Teatr rozmaitości“ nachdrücklich verweist. In der Szene des „Theaters im Theater“ stehen sich dabei nicht Fiktion – gespielt wird Goethes „Faust“ – und Realität – der Aufstand „erobert die Bühne“ – gegenüber. Wenn die Figuren aus ihren Rollen heraustreten, treten sie nicht in die Realität, sondern in eine andere Fiktion über. Das zeigt auch die strukturelle Parallele zu „Faust“. Der Übertritt von der auf der Bühne gespielten Gretchen-Episode<sup>19</sup> zum mit dem Publikum ‘gespielten’ Aufstand verweist auf den Übergang vom Verführungs-Thema in „Faust I“ zum Erlösungs-Thema in „Faust II“<sup>20</sup>. Wir wechseln nicht die Realitätsebene, es beginnt nur ein neuer Abschnitt. Gespielt wird jetzt die Erlösung des polnischen Volkes.

In „Legion“ nimmt Wyspiański alle Möglichkeiten der Historisierung in Anspruch. Zum authentisch dokumentierten Ereignis – Mickiewiczs Aktivitäten im Völkerfrühling – kommt die immanente Geschichtlichkeit. Schon der Titel ruft mit der Bezeichnung der von Mickiewicz rekrutierten Freiheitskämpfer zugleich die Truppen des Imperium Romanum auf. Weiterhin ist die Geschichte präsent in den historischen Reflexionen von Mickiewicz und Krasiński vor der Kulisse des Kolosseums, in den Allusionen auf die Geschichtsmetaphysik von Krasińskis Drama „Irydion“, sowie in den vielen Artefakten mit dem Index der Geschichtlichkeit (Kolosseum, Forum Romanum, Via Appia, Petersdom, Trinità del Monte), die nicht als touristisch interessante Kulisse dienen, sondern Rom in seinem Doppelcharakter als Zentrum der politisch-imperialen und der spirituellen Geschichte des Abendlandes präsentieren. Wie sich im Lichte dieses Doppelcharakters Petersdom und Kolosseum als Schauplätze gegenüberstehen, so prallen auch die zwei Auffassungen von Geschichte aufeinander: die spirituelle, propagiert von Krasiński, und die politische, die Mickiewicz vertritt. Zu dieser Opposition gehören weiterhin die Auseinandersetzung zwischen dem Papst und dem russischen Zaren und der Streit zwischen dem Papst und Mickiewicz um den spirituellen oder politischen Charakter seiner Mission.

Seinen Höhepunkt findet der Konflikt zwischen spiritueller und politischer Geschichte in den beiden ‘Mysterienspielen’ des Martyriums des Heiligen Andreas und des Mordes an Julius Caesar. Die Andreas-Geschichte entspringt gleichsam der Reliquie des Apostels, die im Petersdom aufbewahrt wird<sup>21</sup>. Bezeichnenderweise handelt es sich um eine Kopfreliquie, so daß man sagen kann: der Geist des Slavenapostels und Märtyrers springt direkt

<sup>19</sup> Bd. 8, S. 102: „Faust: O piękna Pani – czyli mogę / podać ci ramie?“

<sup>20</sup> Es ist dies natürlich zugleich eine strukturelle Parallele zum Übergang von „Liebe und Verführung“ der Wilnaer zur Konspiration der Dresdener „Dziady“. Ob Goethes Drama für Mickiewiczs kühnen Übergang (Identitätswechsel Gustaw – Konrad) Pate gestanden hat, kann hier nicht erörtert werden.

<sup>21</sup> Bd. 3, S. 155: „Właśnie Papież relikwią, cudem odnalezioną, przezegnał zebrane ludy, a była to relikwia głowy świętego Andrzeja, będącego patronem Słowian.“

aus seinem Kopf in die Köpfe der neuen Slavenapostel und Märtyrer – in die Köpfe von Mickiewicz und seinen Getreuen. Für die Geschichte des Caesarenmordes schlüpft Mickiewicz in die Rolle von Brutus. Caesar wird zur Folie für den russischen Zaren, zugleich aber für Napoleon, von dessen polnischen 'Legionen' zuvor ein nach dem Vorbild Homers stilisierter 'Rhapsode' berichtet hatte, und Napoleons polnische Legionen sind natürlich – politisch – das Vorbild für die Legion, die Mickiewicz 1848 aufstellt. Wir sehen hier den von Miodońska-Brookes beschriebenen Palimpsest-Stil in Perfektion. Jede Erscheinung wird durch die Brille ihres historischen Vorbildes wahrgenommen. Jedes Handeln ist ein ritueller Nachvollzug des historischen Vorbildes.

Wie in „Warszawianka“ ringen also in „Legion“ zwei historische Vorbilder um die Herrschaft im Denken der Helden. Welches Vorbild trägt hier den Sieg davon? Die Entscheidung führt ein weiteres historisches Artefakt herbei: das Schweiß Tuch der Veronika, Vorbild und Vorlage für das Banner der Legion. Als „vera ikon“ – authentisches Abbild – des Gekreuzigten<sup>22</sup> verkörpert es in „Legion“ das *arche-ikon* aller Palimpsest-Schichten<sup>23</sup>, die oberste historische Authentisierungs-Instanz für Mickiewicz's Mission. Unter diesem Banner fährt Mickiewicz in der letzten Szene des Dramas mit seinen Getreuen in den Märtyrertod und entscheidet sich damit für die spirituelle Geschichte, das Wirken auf das Denken, gegen die politische Geschichte, das Verändern der Herrschaftsverhältnisse.

Auch in „Wyzwolenie“ steht die Macht der Überlieferung über das Bewußtsein der Menschen im Mittelpunkt. Konrad, der Held des polnischen Nationaldramas „Dziady“, „existiert“, so heißt es zu Beginn, „in jedem Menschen, lebt in jedem Herzen“<sup>24</sup>. Im Verlauf des Dramas inszeniert er seine eigene historische Rolle im Bewußtsein der Polen. Seine Muse nennt er „Literatur“, und so ist „Wyzwolenie“ überreich an Anspielungen auf verschiedene Autoren und ihre Werke – außer auf Mickiewicz auch auf die beiden anderen Dichterpropheten der Romantik, Krasiński und Słowacki, aber auch auf Shakespeare.

In „Wyzwolenie“ geht es um literarische Überlieferung, literarischen Ruhm, literarische Wirkung und literarische Fiktion. Die ganze metapoetische Diskussion des Dramas aufzurollen, würde hier zu weit führen. Für unsere Frage nach der inhärenten Geschichtlichkeit ist von Bedeutung aber der folgende Entwicklungsprozeß. Die Wirkung Konrads auf verschiedene Gruppen, die alle auf irgendeine Art der Befreiung hoffen, verwandelt sich im zweiten Akt, dem Disput Konrads mit den Masken, in ein Andrängen verschiedenster Ideologien und Überzeugungen. Das Kunstwerk, für das Kon-

<sup>22</sup> Bd. 3, S. 215: „[...] żaglem wielka płachta chorągwi białej, na tej Vera Ikon Chrystusowej twarzy“. Der Name Veronika wird auch in der Bibelexegese von seiner 'sprechenden' lateinisch-griechischen Bedeutung hergeleitet.

<sup>23</sup> Der gekreuzigte Christus ist Vorlage nicht nur für den Kreuzestod des Heiligen Andreas (vgl. Bd. 3, S. 157: „jak Chrystus rozkrzyżowany“), sondern auch für den Märtyrertod der frühen Christen in der Arena des Kolosseums.

<sup>24</sup> Bd. 5, S. 10: „Konrad: Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu.“

rad einsteht, wandelt sich vom Subjekt zum Objekt der Kulturgeschichte, vom Projektor zur Projektionsfläche. Das Werk, das am Anfang davon träumt, nicht Geste, sondern Tat zu sein, zu befreien<sup>25</sup>, muß im dritten Akt selbst befreit werden, und zwar aus der Fiktivität in den Köpfen der Rezipienten: „Wie komme ich aus dem Zauberkreis der Kunst hinaus?“, fragt sich Konrad<sup>26</sup>, und er macht als Materialisierung dieses Zauberkreises die Krone „aus Schlangen“ aus, die ihm die Erynnien auf das Haupt drücken. Dieser Dichterlorbeer drückt ihn, brennt, erstickt ihn, doch: „Wer nachts in unsere Kreise gekommen ist, der muß die Schlangen auf sich nehmen“<sup>27</sup>.

Der Ausgang, den Konrad am Schluß verschlossen findet und den, wie wir im Epilog erfahren, vielleicht am Morgen jemand aufschließen wird, bezeichnet den Ausstieg aus der Kunst, nicht ihre Befreiung. Der „vierundvierzigste“<sup>28</sup>, nach üblicher Deutung von „Dziady“ also Mickiewicz, hat diesen Ausstieg gesucht und gefunden. In „Wyzwolenie“ führt der Weg also vom Traum von der Tat hinein in die Strudel des Fiktiven und von dort – aber schon jenseits des Stücks, denn der Epilog gehört zu den Didaskalien – zur Befreiung von der Last der spirituellen Geschichte und hinaus in die Morgenröte der Tat.

In „Wesele“ gibt es wie in „Wyzwolenie“ einen Impuls aus der Bedrängung durch die spirituelle Geschichte, aus der Literarizität hinaus hin zur realen Tat. Der Aufbruch zur allgemeinen Erhebung ist jedoch nur ein Spiel, ausgelöst von Rachels poetischer Imagination, und so mußte er wieder verspielt werden durch den Verlust des Goldenen Horns. Man kann „Wesele“ darum nicht als Aufruf deuten, sich von den Mythen, von der Fiktionswelt loszureißen, in deren Bann die Helden von „Wesele“ geraten sind. Wie die Ehe eines Intellektuellen mit einer Bauerntochter entstammt auch die Verbrüderung der Klassen zum Volksaufstand der literarischen Fiktion. Auch diese Nacht ist, wie die Nacht des Novemberaufstandes in „Noc listopadowa“, ein zeitlich begrenzter Ausstieg aus der unbarmherzigen Realität, ein Ausflug in die Welt der Poesie, ein „Novembernachts-Traum“. Die spirituelle Geschichte hat Macht, doch diese Macht beschränkt sich auf die Imagination der Menschen. Der fiktionsimmanente Ausbruchversuch in die ‚Realität‘ demonstriert mit dieser Macht zugleich ihre Grenze.

In der „Achilleis“ ist die spirituelle Geschichte der Nacht und die politische Geschichte dem Tag zugeordnet: „Menelaos: Der Tag betrachtet meine Taten, die Nacht die Gedanken“<sup>29</sup>. Die spirituelle Geschichte aber gehört ganz den Göttern, oder, in der modernen Deutung, die dieses Verhältnis bei Wyspiański erhält, die Götter sind die Verkörperung der spirituellen Geschichte. Laokoon, der Priester des Poseidon, hat diese Geschichte zu hüten und stellt

<sup>25</sup> Bd. 5, S. 17-18: „Konrad: [...] chcę działać. Muza: Wiem, rozumiem: gestem. Konrad: Czynem! Muza: Gestem! Czegoż to chcesz? Konrad: Wyzwolin.“

<sup>26</sup> Bd. 5, S. 184: „Jak wyjdę z kręgu czarów sztuki?“

<sup>27</sup> Bd. 5, S. 186: „Kto nocą w nasze wszedł koliska, / ten węże przyjąć musi.“

<sup>28</sup> Bd. 5, S. 190: „Ten wasz czterdziesty czwarty.“

<sup>29</sup> Bd. 7, S.28: Menelaos: „Dzień moje czyny ogląda, noc myśli.“ Vgl. zu dieser Trennung Miodońska-Brookes 1972, 52.

darum fest: „Auf mich schauen hier Jahrhunderte, Jahrtausende, / und mit meinem Sinn, meiner Brust, meiner Liebe muß ich ihnen schwören / Treue bis zur Asche.“<sup>30</sup>

Den Göttern sind die sinntragenden Artefakte geweiht, die Laokoon bewacht, und diese Artefakte entscheiden das Schicksal. Der Poseidon geweihte Kultbogen, der den Fortbestand Trojas sichert, wird von den Griechen geraubt, und das hölzerne Pferd, das ebenfalls dem Poseidon-Kult dient, verwenden die Griechen, um sich Einlaß in die Stadt zu verschaffen. Die Götter sind aber bei Wyspiański noch konsequenter als in der Ilias die Auslöser des Trojanischen Krieges, denn Helena, um derentwillen die Griechen in den Kampf gezogen sind, ist in seiner Version in Wahrheit die Göttin Aphrodite.

Wie in der Ilias erfüllen die Helden das im Himmel beschlossene und ihnen längst geweissagte Schicksal. Wyspiański präpariert diesen Aspekt besonders heraus, indem er die Helden, vor allem Achilles selbst, handeln läßt, als wäre das, was sie tun, längst geschehen. Die politische Geschichte ist der Pflichtvollzug der spirituellen Geschichte, der Geschichte der Götter. Die Helden sind infiziert vom „Fluch der Götter und dem Opfer der Seele“, wie der Silen Marsjas dem Ajas verrät<sup>31</sup>, d.h. sie haben ihre Seele der spirituellen Geschichte geopfert. Das einzige, was sie noch bewegt, ist, als was sie in diese Geschichte eingehen werden, zu welchem Mythos sie selbst werden<sup>32</sup>.

In „Akropolis“ entfaltet sich der allegorische Gehalt der kulturellen Versatzstücke, ihr inhärentes Potential an Geschichten, spontan und autonom. In diesem experimentellen Drama tritt keine einzige lebendige Person auf. Es gibt also niemanden, der wie in „Warszawianka“, „Noc listopadowa“, „Legion“ oder „Wesele“ diese Geister gerufen hätte. Hier erfährt die Alternative zwischen spiritueller und „realer“, politischer Geschichte ihre äußerste Zuspitzung. Die politische Geschichte hört auf zu existieren, es gibt keine realen Personen, die irgend etwas bewegen, in irgendeiner Weise handeln. Der in den Artefakten enthaltene Geist der Geschichte spielt sich selbst. Das Drama enthüllt, daß es selbst ein ebensolches Artefakt ist, ein Spuk, der nicht einmal mehr reale Menschen entflammt oder schreckt, sondern weitere Artefakte zur Entladung ihrer Sinnfracht stimuliert. So ist „Akropolis“ ein Stafettenlauf der einander zum Leben erweckenden Allegorien. Der Palimpsest wird zur Kette lebender Bilder, zur Palingenese der Mythen. Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit, daß das Lebendigwerden der Statuen und Bilder bei Wyspiański nicht die Kraft der Kunst beschwört, ins Leben hinein zu wirken, sondern die Macht der Bilder über uns demonstriert.

Die Visualität der Bilder in Wyspiańskis Dramen ist die Visualität einer ästhetisch schon vorgeformten Welt, einer Welt der Bilder, die unsere Imagination steuert, mit einer Sinnfracht, der wir uns hingeben und die unser Den-

<sup>30</sup> Bd. 7, S. 92-93: „Laokoon: Na mnie tu patrzy wieków sto, lat tysiąc, i myślą, piersią mą, miłością mą im przysiąc wierność na prochy.“

<sup>31</sup> Bd. 7, S. 46: „Marsjas: A skier tych dziwna chuć nienasycona, / która przez piersi twoje dziś przepływa, / jest kłątwa Bogów i duszy ofiara.“

<sup>32</sup> Z.B. Bd. 7, S. 76: „Tersystes [zu Odysseus]: Jednako podli przejdziemy w potomność.“

ken prägt. Die Geschichte ist bei Wyspiański keine Funktion von Situation und Tat. Sie ist als spirituelle Geschichte der Menschheit ein Energiestrom, den wir in seiner Irrealität mal als Teilchen, d.h. als visuell manifesten Bilder-Strom interpretieren, mal als Welle, d.h. als immaterielle Fortpflanzung von Ideen zu deuten versuchen. Wyspiański hat mit seinem dramatischen Werk eine Art Relativitätstheorie dieser spirituellen Geschichte vorgelegt. Darin liegt die Modernität seines Werkes begründet.

#### Literaturverzeichnis

- Blok, A. 1962. Ironija. *Sobranie sočinenij*, Bd. 5, Moskva, Leningrad, 345-349.
- Borowy, W. 1918. *Łazienki a Noc listopadowa*. Warszawa.
- Brzozowski, St. 1936. Studia o Wyspiańskim. In: Brzozowski, St. *Dziela wszystkie St. Wyspiańskiego*, t. 6. Warszawa.
- Doering-Smirnova, J.R., I.P. Smirnov. 1980. Istroričeskij avangard s točki zrenjenja évolju-cii chudožestvennych sistem. *Russian literature* 8, 403-468
- Eustachiewicz, L. 1969. Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym. *Pamiętnik literacki* 60, 1, 3-21.
- 1982. *Dramaturgia Młodej Polski*. Warszawa.
- Gofman, M. 1937. Jazyk simbolistov. *Literaturnoe nasledstvo* 27-28, Moskva, 80-105.
- Hansen-Löve, A.A. 1989. *Der russische Symbolismus*. Bd. 1. Wien.
- Jankowiak, M. 1991. *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*. Bydgoszcz.
- Miodońska, E. 1969. O kompozycji przestrzeni dramatycznej w „Legionie“ Wyspiańskiego. *Pamiętnik literacki* 60, 1, 23-38.
- 1967. Uwagi o kompozycji „Wyzwolenia“. *Ruch literacki* 8, 333-342.
- Miodońska-Brookes, E. 1986. Wizyjny świat teatru Wyspiańskiego. *Ruch literacki*, 27, 6 (159), 447-458.
- Nowakowski, J. 1961. O niektórych cechach struktury dzieła Wyspiańskiego. *Księga pamiątkowa ku czci St. Pigońia*. Kraków, 503-512.
- 1962. Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego. *Pamiętnik literacki* 53, 4, 423-450.
- Ortwin, O. 1969. *O Wyspiańskim i dramacie*. Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska, M. 1994. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków.
- Raszewski, Z. 1957. Paradoks Wyspiańskiego. *Pamiętnik teatralny* 3, 4, 434-460.
- Sinko, T. 1916. *Antyk Wyspiańskiego*. Kraków.
- Sławińska, I. 1948. *Tragedia w epoce Młodej Polski*. Toruń.
- Skwarczyńska, St. 1965. *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa.
- Terlecki, T. 1970. Stanisław Wyspiański and the poetics of symbolist drama. *The Polish Review*, 15, 4, New York, 55-63.
- 1971. Wyspiański in two perspectives. *Antemurale* 15, 299-315.
- Wyspiański, St. 1929. *Dziela*. Warszawa.
- 1958-1982. *Dziela zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszowskiego. Kraków.
- 1984. Achilleis. Powrót Odysa. *Biblioteka Narodowa I Nr. 248*. Kommentiert und eingeleitet von Jan Nowakowski. Wrocław.
- Zapolska, G. 1972. Moralność Pani Dulskiej. *Biblioteka Narodowa I Nr. 187*. Wyd. drugie. Kommentiert und eingeleitet von T. Weiss. Wrocław.